

对“戏曲导演制”存在根据的质疑

邹元江

—

内容摘要：戏曲艺术突出演员的表演这正是戏曲艺术不受制于编导的关键。戏曲演员的表演是充分个人化的。充分个人化的标志是建立在童子功基础之上的表现方式的充分技艺化。复杂化的技艺是导演根本无法导出的。“导演制”在戏曲界“成了气候”实际上是以戏曲表演大艺术家难以产生为代价的。

关键词：戏曲导演制

质疑

一、对一个文

本的分析

《戏剧艺术论丛》1979 年第一辑发表了刘厚生的文章《进一步建立戏曲编导制度》，这篇文章提出了一些值得讨论的问题：

第一、刘厚生承认“戏曲确实从来没有导演这种职称、这种制度”，而且“自古以来就……没有导演艺术这种观念”。但他又认为这并不等于说“在舞台艺术构造中没有导演这种因素、这种工作”，只不过这种工作不是由专职导演通过导演制度（分析剧本、舞台构思、制定计划、组织排练等）来实现的，而可能是演员自己做、或师傅教、或乐师、文管事武管事管、甚至是票友来掺合、攒戏。这样一来，“戏曲舞台上很长时期中导演工作是被割碎了（许多人分散地导），延长了（几代师徒断断续续地完成一出戏）。”“传统戏曲，大致就是这样又离不开导演、又没有导演地一代一代传下来，一代一代丰富起来的。”这里值得讨论的不是戏曲过去是以什么方式让“没有导演名义的导演”导戏的，而是刘厚生先确立了一个西方话语的“导演”的权威性，而且这个权威性的概念是无可怀疑、甚至将是否“建立完善的编导制度”视作是“戏曲本身现代化的关键问题之一”。同样的表述田汉在 1950 年也说过：“导演的有无已经成为戏剧成功与否的分歧点”。这样一种对西方舶来的话语概念（或概

念所代表的“制度”）不加任何分析的全盘接受，甚至视为是衡量戏曲艺术创造本质的标准的心态，实际上正和三十年代初程砚秋见到莱茵哈特的“导演”威风的自卑心理是如出一辙的。于是一切古典戏曲创排过程中的可能的导演行动的蛛丝马迹都尽可能的“发掘”出来不断与西方的“导演”制相对应，以平衡戏曲没有导演的尴尬和不自信。可是问题的关键在，为什么中国戏曲没有作为制度形态的导演呢？进一步推究，为什么中国戏曲没有“导演艺术这种观念”呢？1952年第一届全国戏曲观摩演出大会上的许多剧目都是经过导演的，如欧阳予倩导演的桂剧《拾玉镯》，张骏祥导演的沪剧《罗汉钱》，陈其通导演的越剧《白蛇传》，苏民导演的评剧《女教师》，李紫贵导演的京剧《白蛇传》等。但这些戏能让导演介入用崔嵬的说法是经过了一番“思想斗争”的，为什么呢？“因为演员们是不习惯排戏的，老一辈就是‘台上见’，排戏叫‘钻锅’，觉得是不光荣的”。[1] 这恰恰映证了戏曲在过去的确没有“导演艺术这种观念”，而且这种观念根深蒂固，1952年如此，到1979年刘厚生为导演正名时仍如此。刘厚生说：“最近听说，一出新历史戏的几个主要演员都对导演表示：你重点去排别人的戏吧，我的戏你不用多排，到台上你放心好了。”为什么已过去了近三十年，“导演”仍不被戏曲界所接受，还要通过一种行政命令的方式强行让演员接受呢？难道真的是戏曲演员固守落后、保守的演剧方式，而西方导演制就真正代表了一种先进的演剧方式，并能从本质上提高戏曲艺术的审美表现力吗？

第二、刘厚生认为“正是因为没有导演制度，没有专门导演，在我们的戏曲舞台上多少年以来就形成表演因素——特别是主要演员的表演过分突出的现象”，这导致了一个直接的不良影响就是“冲淡了戏曲文学的重要性，文学因素的作用在舞台上受到很深的压抑”。这样一来，一出戏能否演出，“往往不决定于它本身的水平，而决定于能否突出主要演员，能否为主要演员提供足够的显示才能的情节或唱段，为此甚至可以任意删修剧本。比如解放前为了给花旦找戏，把《西厢记》改为《红娘》，主次颠倒，把红娘的戏压在崔莺莺与张生之上，损伤了古典名著”，所以，“近两百年来，我们传统戏曲中多的是演出台本，极少出现象《窦娥冤》、《西厢记》、《牡丹亭》等那样的经典作品。戏曲工作者中从来没有形成一支剧作者队伍；可以称得上杰出或优秀戏曲作家的人更是屈指可数”。

这里的问题很多。首先，戏曲的文学性是戏曲艺术审美价值的核心吗？几百年来“演出台本”大大多于“经典作品”，这难道真的是缺少关汉卿、王实甫和汤显祖这样的大文豪吗？案头剧本的文学性与演出台本的通俗化对戏曲艺术而言孰为畸形孰为常态呢？其次，进一步而言，戏曲艺术难以形成剧作家队伍是符合戏曲创作的规律，还是戏曲艺术的严重缺失呢？皮黄剧普遍的匿名剧作家现象是戏曲创作的进步呢？还是退步呢？再次，戏曲艺术突出演员的表演这正是戏曲艺术不受制于编导的关键，因为戏曲演员的表演是完全不同于西方话剧演员的表演的。话剧演员的表演虽然也有个人天赋才能的因素，但他却是要紧紧依凭编剧的或优美或震撼的台词，充分依赖导演的阐释、调度，也离不开舞美等等诸多外在合力的凝聚。而戏曲演员的表演却是充分个人化的，而个人化的标志就是建立在童子功基础上的表现方式的充分技艺化。因而，戏曲演员的表演不依赖于编剧台词的或雅或俗，无论雅俗的文词都须转化成音乐化、旋律化、节奏化的唱、念、做、舞，而这唱、念、做、舞的程式化、复杂化的技艺是导演根本无法导出的。

第三、刘厚生认为，正是因演员中心，所以显示演员权威的“头牌二牌”制度就十分严格，“于是就养成一种习惯：观众不是来看戏，主要是来看人的；不是看一般人，而是看主要演员一个人或两三个人的”。而正是这种权威的挤压，迫使台上演员各显神通，以博得观众的喝彩，甚至“有些乐师也不甘寂寞，不管与剧情有无关系，总得拉上一段要个好才行。能抢戏时总想抢戏，能压人的不妨压人。舞台上‘斗法’的故事难道还少吗？因之，戏曲舞台艺术的整体性是很不稳定的……一台戏支离破碎。”这是仍与上一个问题相关的问题。毫无疑问，戏曲观众的确是来看演员的，而且主要是看某一个或几个主要演员的唱、念、做、舞的绝活的，[2] 因为戏曲艺术充分发展的正是这纯粹表演的复杂化的形式因。有“损人”、“斗法”的事，但更根本的则是每一个演员都是以自己的独绝的技艺来表现自己的，而这种表现是可以随时被间断、打断、让人发出由衷的赞叹的，它是不受剧情的完整性，人物间的配合性的限制，甚至与文场、武场也可相脱节的。也即是说，戏曲艺术的本质正是表现的“支离破碎性”，即它是非综合性的纯粹艺术样式。所谓综合性是围绕最高行动线起、承、转、合，编、导、演、舞、音、美都是协调一致在规定情境中实现艺术表现的整一性。而戏曲艺术却处处是非整一的：编剧是匿名的，导演是

暧昧的，舞美是虚化的，脸谱是可单独欣赏的，器乐也是可让人喝彩的[3]，服饰也具有非确定身份、非确定朝代的审美观赏性……总之，一切都可被间断，被拆开来细细加以品味的，因为戏曲的构成因素都是充分独立化、审美化了的。戏曲正是通过这花团锦簇的拼凑性遮掩美化了它的实质上的支离破碎性，以它的非综合的间断性，解构了综合的整一性。可正是这看似被间断的支离破碎的元素却处处构成闪耀夺目的审美观赏的一个个独立的单子，而在莱布尼茨看来，真正自由无碍的正是构成复杂事物的单子，而自由无碍正是审美境界的极至。

其实谈戏曲艺术的综合性是一个困难的问题。这一点阿甲有清醒的认识。他认为凡艺术都有综合，但关键是怎样综合，要寻求的是综合的“独特方法”。显然，中国戏曲在综合各种艺术成分的过程中是经过长期斗争的。阿甲分析了各种艺术的特点，认为戏曲艺术在构成完整的舞台故事的要求下，吸取其中有利的部分，排斥其中不利的部分，要求在统一的体制中表现各自的特色，八仙都在飘海，但要各显技能。戏曲是否要“构成完整的舞台故事”这是可以商榷的，这里暂不讨论。阿甲在此强调八仙过海，各显其能无疑是抓住了戏曲所谓“综合”的独特性。因为这样的各显其能的综合是无所谓“完整和统一”的综合。在阿甲看来，强调戏曲艺术的“完整和统一”是“有缺陷的，不是尽善尽美的”。比如武戏中一些展示绝技的表演就不在剧情之内。阿甲回忆他幼年时看到有的舞台在台前横置一杠，专为武技演员盘旋翻腾之用。这种舞台设置梅兰芳早年在广和楼戏台（即北京城最古老的戏馆查家茶楼，康熙年间建）见到的就是如此，即在台口上面横着一根铁杠，名为轴棍，是预备武戏如“盗银壶”、“盗甲”、“花蝴蝶”、“艳阳楼”……等戏表演飞檐走壁绝技时，好在这铁棍上番来复去，做双飞燕、倒挂蜡等种种不同的姿势。[4]还有在台前竖起一根几丈长的木杆，演员沿杆爬上，把头上的小辫子吊在顶点，表演绝技，忽而翻身倒扑而下，吓人一跳。这类演员他不用领会戏情，也不捉摸角色，不会演戏，不会讲话，只需扮成武丑模样，只演短打武戏，就卖这一手。这就是所谓观众喝彩，演员卖命。又比如“铁门槛”绝技，连续穿跳好几个来回，难度很大，往往也与剧情无关。张云溪和张春华合演的《三岔口》算是与剧情融合得比较好的：扮刘利华的张春华在摸黑中被任堂惠狠狠地砸痛了脚，他痛得要跳起来，咬紧牙关摩捏脚尖连跳十几个“铁门槛”，以表现克制

剧烈的伤痛又一秒钟也不能放松扑杀敌人的勇气。阿甲由此认为，这种可使剧情生辉的绝技运用足以说明“戏曲舞台那些脱离剧情的物质表演是可以使它合理的”。[5] 其实，从戏曲艺术的审美本质而言合不合理并不是关键问题，为什么一定要像斯坦尼的最高标准“我相信”一样才是唯一的艺术尺度呢？

“我相信”、“合理”都是西方写实戏剧的标准。戏曲不寻求这种剧情的合理性，因而突出展示各艺术元素的非综合的技艺特性并非就是大逆不道的。阿甲的思路是承认斯坦尼的“体验”的合理性，也同时承认戏曲艺术“表现”的合理性，因而就承认了“体验”与“表现”的矛盾性，以便寻找克服矛盾的方式。其实这个所谓的“矛盾”是虚设的，是非历史的，是不承认不同艺术的差异性而硬要寻求二者之间的同一性（也即先认可一个异族艺术原则的至高无上性，然后让本民族的艺术原则与之相依附，终至使本民族的戏剧原则被模糊，甚至被消解）。事实上，西方芭蕾艺术从未有在与其它艺术的差异性中寻求同一性的心态。芭蕾艺术走向极至化的绝技与剧情的不相关性并没有影响人们对它的亲和性，反而是像人们欣赏戏曲艺术的绝艺性之美一样，让观赏者乐此不疲。承认艺术表现有综合性、亦有非综合性，甚至非综合性是更突出的艺术现象（音乐、舞蹈、戏曲、书法等等都是非综合的），这才是我们应有的一种艺术审美观

二、对相关问题的思考

1、中国现当代戏曲艺术“导演制”在由古典戏曲向现代戏曲转型的过程中无疑起到了重要的作用。以欧阳予倩、阿甲和余笑予为代表的几代戏曲导演为现当代戏曲艺术，尤其是对戏曲现代戏的创演贡献很大，这都是有目共睹的。但在我们习以为常接受这一事实的过程中，却很少意识到缘于西方的“导演制”直接引入中国戏曲艺术创演体制中的局限性，以及“导演制”之于中国戏曲艺术所造成的审美偏失。

2、“导演者”（Director 用于美国，Régisseur 用于德国和俄国，Metteur en scène 用于法国，Producer 用于英国）一词是西方戏剧理论术语。1874年德国导演萨克斯·梅宁根 Saxe-Meiningen（1826~1914）创办梅宁根剧团，第一次确立导演在戏剧创造中的核心地位，他也因此成为现代导演制的开山祖。在梅宁根之后，经过安德烈·安托万（法国）、布拉姆（德国）、戴维·贝拉斯科（美国）、安托南·阿尔托（法国）、戈登·克雷（英国），

以及对中国戏剧导演制影响很大的莱茵哈特、布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德等人的不断完善，西方的这种导演制当中国开始了解和借鉴时已是相当成熟、构成体系的。齐如山民国元年在谭鑫培主持的正乐育化会演讲会上就已大谈他游欧观剧的感受，其中就包括对欧洲戏剧导演制的褒扬。1932 年程砚秋到欧洲考察戏剧后也对西方戏剧有导演制，而中国却没有感到十分“惭愧”！抗战时期欧阳予倩干脆直接将欧洲导演制用于排演《梁红玉》和在延安演出的平剧《逼上梁山》，算是真正开始了中国戏曲艺术对西方戏剧“导演制”的借鉴历史。

3、应当说这种借鉴是比较匆忙、缺少理论准备的。正像我们习以为常地在借鉴西方的任何东西时的心态一样，我们戏剧界的理论探讨仍只是停留在考据“导演制”这玩艺儿其实中国早就古已有之的阶段。虽然中国古代没有导演这一称呼，但有“优师”这一称谓，这不就是“导演”的意思吗？按照这种简单的比付，我们很快就找出了中国戏曲史上“最早的导演”即唐代开元间的“伶正之师”陆羽。再往下推，就有了宋代“内中上教博士”。于是，“教博士”就成了专司导演工作的。一直到清代李渔“口授而身导之”之人也就被坐实为“导演”无疑。其实，这种“口授而身导之”之人并非就是现代意义上的导演，充其量也就相当于古希腊时期那些指导舞蹈动作和提示场景的剧作家罢了。唐玄宗教乐工“练歌、练舞、练乐”，梁伯龙、李开先、汤显祖、张凤翼、沈璟、屠隆等教伶工舞女们“度曲”演戏，所谓“自掐擅痕教小伶”、“自踏新词教歌舞”等，大体上也就是这类角色，与“导演”的招牌还相去甚远。

4、其实，这本糊涂账不仅仅在戏曲理论界一直就存在，就连演艺界也不甚了了。1932 年程砚秋才二十七、八岁，但已从艺二十多年了，而且当时名声已很盛[6]，应当说对中国戏曲艺术的精髓已是很能体味的。可他一到欧洲就极不自信起来，就像当年的齐如山一样，一切都是欧洲的戏剧合理，中国的戏曲没有道理。程砚秋听莱茵哈特说他“排一个戏至少总得三个星期以上，还要每天不间断地排”演才能上演，就更加感到中国没有“导演制”的“弊端”。程说：“我们排一个戏，只要胡乱排一两次，至多三次，大家就说不会砸了，于是乎便上演，也居然就召座。更不堪的是连剧本也不分发给演员，只告诉他们一个分幕或分场的大概，就随各人的意思到场上去念唱‘流水词’，也竟敢

去欺骗观众”。[7] 恰恰是在程砚秋指责中国戏曲艺术没有导演制的弊端中，我们却能真正体会出中国戏曲艺术的本质是不鼓励“导演制”，也无需导演宰制的。

5、这里涉及到怎样确证中国戏曲艺术的“怎是”的问题。即戏曲艺术是重情感体验性还是重形式表现性的问题。重情感的体验这是西方导演制存在的根基。而重形式的表现这正是中国戏曲艺术的审美特质。重情感的体验就必然与真实性、摹仿性、“四堵墙”、“化为角色”、“在舞台上生活”等特征相关，也必然与悬念、情节、冲突十分密切。而重形式的表现则与虚拟、假定、空的空间、代言性等特征相关，也必然与刻意的情节悬念、故事编排、矛盾冲突若即若离，甚至干脆和盘托出、自报家门、解构悬念——一切都是让观赏者的注意力不在故事，而在如何表现已真相大白。因此，演员如何以独特的表现力表现、表演是戏曲艺术至关重要的核旨。焦菊隐说：“我国传统表演艺术和西洋演剧的最大区别之一是，在舞台艺术的整体中，我们把表演提到至高无上的地位”。“这是中国学派表演艺术的惊人创造”。[8] 这话是很到位的。

6、注重形式的表现力，尤其是载歌载舞、程式化的形式表现力，这恰恰是西方的导演们深感拙劣处，这一点无论是梅耶荷德，还是爱森斯坦、布莱希特都有很深的感慨，尤其是在他们看了中国戏曲艺术的这种无穷表现力以后更是自叹弗如。西方“二战”后普遍开始的训练演员的形体舞蹈、包括谢克纳、格罗托夫斯基、铃木忠志等人的探索实际上仍是缘木求鱼，难以从根本上摆脱其戏剧自然表现力的缺陷。而这恰恰是中国戏曲演员的强项——也是导演所无法导演的。这些载歌载舞的程式表演方式决不是能通过莱茵哈特的几个星期排练就能掌握的，它早已从中国戏曲演员的童子功开始就成为戏曲演员能够站立在舞台上的基本素养和条件。因此，中国戏曲不可能有西方意义上的导演制，中国戏曲的导演或如李渔所说也就是一种“教率”而已，即把演员早就掌握的一套套程式教率得好一些罢了——而这对中国的大戏曲家而言，这种教率也是多余的。梅兰芳、俞振飞们从来都是自我教率，或互为教率的——在这些大艺术家面前，导演的地位是非常尴尬的。[9]

7、所以说，中国戏曲是可以、也能够“胡乱排一两次，至多三次”就能登台“欺骗观众”而不会演砸的，因为观众看的正是这极具表现力的形式美，

至于其它都是可以马唬、将就、甚至忽略的。即是说，中国戏曲演员一上台我们过去特别关注的所谓人物形象塑造什么的就已经完成了，剩下的就是如何展示这个人物形象的艺术形式的展示方法的魅力了。这一点布莱希特比我们国人看得更真切、更到位，他说梅兰芳“当他登上舞台出现在我们面前的时候，他创造的形象已经完成。”所谓“形象已经完成”了，既是说剧中的情节线索、人物命运都已向观众和盘托出了，并无什么悬念可言了，只需看演员怎样展示呈现出来，也是说人物形象已经完全形式化、程式化了，人物的言行都被赋予了或歌或舞的形态，所谓“无声不歌，无动不舞”，只需将这已完成的动作作“纯粹的表演”而已。要言之，体验派的表演，人物形象在表演前是尚未完成的，它要求演员在导演的启发下每天晚上都要激发出某种逼近所扮演角色的感情冲动和情绪，而只有在这种被激发出来的感情冲动和情绪的表现过程中，人物形象才能逐步显露出来，及至最终塑造完成。而戏曲表演则是展示某种已经完成的形式动作，它并不服从情感的指令，而是服从“纯粹的表演”的旨趣，将已经或歌或舞化的形式动作充分冷静地呈现出来。因此，中国戏曲艺术是让观众轻松感受形式美的展示呈现过程，即“怎样做”；而体验派戏剧则是让观众在情节悬念中紧张感受人物形象的体验表现过程，即“做什么”。后者的关注焦点在情节故事（“真”的反映），前者的关注焦点则在形式意味（“美”的创造）。

8、体验派的“导演”也就意味着“专制者”。英国著名导演戈登·克雷说：“唯有导演才能赋予舞台艺术以生命”。导演才是戏剧演出的真正炼金术士。这种自以为是的导演中心论使西方导演都将演员视作任他们操纵的傀儡，甚或仅仅是一点点戏剧材料而已。阿披亚就说过，导演是剧场的唯一创造者，要求演员在舞台上仅仅是导演的“超傀儡”（Uitrariontte），而导演则是这种超傀儡的操纵人。西欧戏剧史之所以把主持萨克斯·梅宁根剧团的乔治公爵视为导演制的创立者，也是因为他善于“把演员当作可随意使用的戏剧材料，加以熟练地运用”，而不是依靠演员个人表演才能的自由发挥。斯坦尼斯拉夫斯基正是受到梅宁根的极大影响，他看了梅宁根剧团导演德维格·克罗耐克的导演过程后说：“我开始模仿克罗耐克，随着时间的推移，我自己变成了一个导演——专制者”。正是这种导演的专制与霸气，给中国戏曲艺术的发展带来至今还不为人们所察觉的消极影响。明明是应以演员为中心的戏曲艺术却被导

演中心制所宰制。这所带来的负面后果是很多的，比如自以为是。这一点连梅兰芳都颇有微词，他说“导演要做全剧的表演设计，应该有他自己的主张，但主观不宜太深，最好是在重视传统、熟悉传统的基础上进行创造，也让演员有发挥才能的机会……有时候演员并不按照导演的意见去做而做得很好，导演不妨放弃原有的企图。”又比如限制演员。我在《论戏曲丑角的美学特征》

[10] 这篇文章中专门讲到“活口”问题，其用意就是针对戏曲导演把演员限制得死死的，没有一点幕表制演员自由发挥的余地这种状况。阿甲说戏曲导演构思时“在某些具体动作上，不必规定得太具体，这些具体地方要依靠演员的创造”，这显然是有感而发的。李渔所说的“教率”的意义就“贵在仿佛大都”。他说“学书、学画者，贵在仿佛大都，而细微曲折之间，正不妨增减出入。若止为依样画葫芦，则是以纸印纸，虽云一线不差，少天然生动之趣矣”。可今日戏曲导演的一统天下，早已使戏曲艺术的这种“生动之趣”被湮没。

9、正是生搬硬套西方导演制，使中国现当代戏曲艺术在推出一出出新剧目的同时，也在很大程度上扼杀了演员的潜在创造力。“导演制”在戏曲界“成了气候”实际上是以戏曲表演大艺术家难以产生为代价的。当年斯坦尼斯拉夫斯基坚持“导演专制”是有其原因的，即缺乏训练有素的演员。斯坦尼说：“由于缺乏训练有素的演员，只好把一切都交给导演者去支配，而导演者就借助于布景装置、道具、有趣的场面调度和新颖的导演手法，独自去对戏的演出进行创造。这就是为什么在我看来梅宁根剧团导演者的专制手段是合理的。”[11] 西方导演制、导演专制存在的理由是不是“由于缺乏训练有素的演员”是可以讨论的（此处不展开），我们估且就以斯坦尼的理由为根据，那么，中国戏曲艺术导演制存在的根据就值得怀疑，因为在解放前，甚至直到二十世纪八十年代之前，中国戏曲界并不“缺乏训练有素的演员”，[12] 反倒是推行导演制之后，真的开始“缺乏训练有素的演员”了。本来是以演员精湛的技艺表演为中心的戏曲艺术，现在反倒成了导演僭越呈才能的领地，这其中的问题难道还不令我们深思吗？新时期以来的问题甚至远不止这些。现在似乎搞倒了，“导演中心”已铁板钉钉，大牌导演被各个要死不活的剧团，被各级要树政绩的官员视若神灵、救命稻草，一切都指望、依赖导演的灵思妙想、拍案绝招来起死回生一出出戏，由此也可掩饰演员表演、表现力的拙劣——最奇

怪的是，在导演的回生术面前，戏曲最要命的形式表现力似乎没了份量，演员个人的基本功更无从谈起，只要“剧”好，投合“主旋律”，“戏”好不好都无所谓了。70多年前抗战刚开始，张庚先生组织剧团到农村去演出，观众说：“你们‘演剧’我们看不懂，我们要看‘演戏’”。于是，“新文艺工作者这才开始重视戏曲，重视戏曲改革”。[13] 当时所谓“演剧”就是演“话剧”；“演戏”就是演“戏曲”。张庚由此开始注意“演戏”的问题，提出了《话剧民族化与旧剧现代化》[14]的问题。从张庚1939年提出这个问题到现在，公允得说“话剧民族化”成效显著，而“旧剧现代化”则问题多多。最关键的问题就是将“旧剧现代化”变成了“旧剧西（剧）方化”。于是，70多年前中国戏迷们提出的问题现在又凸显了出来：只要“剧”好（戏曲的话剧化，话剧加唱），“戏”好不好（戏曲的形式美感）都无所谓了。70多年改革旧剧，本是让老百姓看更戏曲化的“戏”，可偏偏越改越远离了“戏”（曲）而“西剧”化了。这不能不令我们反省、反思。毫无疑问，在戏曲导演制的前提下，导演自觉不自觉以西剧的思维对戏曲艺术的苛求，必然强化戏曲艺术“剧”的思想意识，而弱化“戏”的审美意味。正是在这个意义上，我觉得余笑予的时代应当结束了。欧阳予倩、阿甲、余笑予们已经完成了戏曲由古典向现代的转型的杰出历史使命，他们功不可没，名垂青史。但中国戏曲艺术若还把起死回生的希望寄托在他们这些过渡性人物身上这是极为短视的，也是极为功利性的。现在需要的是正本清源，让戏曲艺术真正回到自己的本位上。戏曲艺术真正应该开始从童子功抓起了。大戏曲家都是“有规则”的，只有训练出“有规则”的演员坯子，才会有大艺术家的“自由行动”。只有“有规则的自由行动”的大戏曲家的出现——集编导演于一身的演员（中心）——才是真正中国戏曲艺术新生的时代到来。

注释：

[1] 转引自《李紫贵戏曲表导演艺术论集》，中国戏剧出版社，1992年，第18页。

[2] 据许姬传的回忆，梅兰芳剧团第一次在上海演出《抗金兵》时，戏

已演到了午夜十二点半，观众已开始纷纷“抽签”离座。这时，金少山的“牛皋解粮”一场，闷帘导板：“一路上好威风旌旗飘荡”如同山谷中打了一个响雷，离座的观众，立即回到原位。见《许姬传艺坛漫录》，中华书局，1994年，第505页。这就是看（听）角儿的“绝活儿”。“牛皋解粮”一场戏本就是专为金少山而设的，所以，金少山离开梅兰芳剧团后，这场戏就删去了。这就是中国戏曲的独绝之处：为了充分展示演员的绝技，宁可专为他（她）设一场戏，哪怕这场戏对全剧而言是可有可无、无足轻重的。这也完全是不能用西剧的“整一性”能解释的。

[3] 2001年王彩云京胡演奏音乐会圆满成功。见《戏曲艺术》2001年第3期。

[4] 梅兰芳述、许姬传记：《舞台生活四十年》第一集，中国戏剧出版社，1961年，第44页。

[5] 阿甲撰：《生活的真实和戏曲表演艺术的真实》，见《戏剧艺术论丛》第一辑，人民文学出版社，1979年，第138页。

[6] 其实早在六年前，程砚秋的名声就已经很盛，每次演出都是“人山人海，台上加凳，几满无隙地……十一时左右，程艳秋之《女起解》开幕，其时台上赠送花篮者，塞满两隅，数约五十有奇。有送大银屏者，长五尺余，洵为壮观。其他赠送银器、横帐、字画者甚夥。程郎在台后唱“苦呀”两字，即闻全场欢呼拍掌之声，如春雷震耳”。见《申报》1926年9月10日。

[7] 《程砚秋文集》，中国戏剧出版社，1959年，第198页。

[8] 《焦菊隐文集》第4卷，文化艺术出版社，第106页。

[9] 一次欧阳予倩请日本戏剧家中村右卫门吃饭，梅兰芳也在座。中村先生问道：“在解放前，听说剧团没有建立导演制，你们是怎样演出的？”欧阳予倩说：“我与梅兰芳君都是演员兼导演，我们都有一位副导演，我们对剧中的表演有变动，或删去不必要的过场，更换武打的套子，以及同台人的唱做有纠正的地方，都由他传达。”梅兰芳补充说：“这个副导演必须通晓表演，有丰富的舞台经验，才能胜任。”这里的所谓“副导演”也就是剧团的管事。参见《许姬传艺坛漫录》，中华书局，1994年，第504页。

[10] 见《文艺研究》1996年第6期。

[11] 杜定宇编：《西方名导演论导演与表演》，中国戏剧出版社，1992

年，第 499 页。另见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，中国电影出版社，1979 年，第 155 页。译文有出入。

[12] 阿甲在《戏曲艺术最高的美学原则》一文中说：“戏曲导演有很大讨巧的地方，就是说，我们的导演是在演员的特殊的技术基础上排戏的，它已是半成品了。”见阿甲：《戏曲表演规律再探》，中国戏剧出版社，1990 年。显然，阿甲很诚实，知道自己的位置，绝不贪天之功为己有。但现在在戏曲导演已成强势群体的格局下，演员早已不是“半成品”了，只能被导演宰制、让导演呈“才能”了。

[13] 《张庚文录》第五卷，湖南文艺出版社，2003 年，第 3-4 页。

[14] 《张庚文录》第一卷，湖南文艺出版社，2003 年，第 231 页。